

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 3 (2/2011)

MICHAŁ HANKUS

(UNIwersytet Jagielloński)

„POWABNY WDZIEK CIAŁ”
A KREACJA NOWEJ SZTUKI RELIGIJNEJ
W EPOCE WIELKIEJ REFORMY TRYDENCKIEJ

Wielka reforma Kościoła katolickiego, odpowiedź na rozwijającą się z powodzeniem reformację, to czas wieloletnich dysput doktrynalnych, prawnych, historycznych i moralnych podczas soboru zwołanego w Trydencie. Dyskusję tę kontynuowano następnie w rozlicznych pismach teologów oraz w aktywnej działalności wybitnych osobowości 2. połowy XVI i początku XVII wieku, dogłębnie przeistaczających podległe im diecezje.

Hierarchowie Kościoła, obok zmian typowo legislacyjnych oraz reform mających poprawić morale zarówno wiernych, jak i ich duszpasterzy, żywo włączyli się w ambitną odnowę sztuki sakralnej, której przydatność oraz praktyczne i moralne znaczenie wyraźnie zostały nadwątlone przez myśl protestanczką, w szczególności przez nauki Jana Kalwina, z ogromną konsekwencją odrzucającego wszelką figurację w Kościele¹. Jeżeli dla Marcina Lutra obecność pewnych obrazów o kościele miała przede wszystkim dydaktyczną wymowę, to dla kalwinistów jakkolwiek wizerunek w świątyni równał się z idolatrią².

¹ J. Kalwin, *Zasady religii chrześcijańskiej (1559-1560)*, [w:] *Historia doktryn artystycznych*, T. II, *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, red. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 127-129; idem, *Kazania o Deuteronomium (1555-1557)*, [w:] ibidem, s. 129. Cytat: „Pan nasz wielokrotnie stwierdzał, iż nigdy nie zwracał się do swego ludu inaczej jak za pośrednictwem swego głosu, dlatego też czynienie obrazów jest nadużyciem”.

² M. Luter, *Przeciw niebiańskim prorokom, o obrazach i Sakramencie (1525)*, [w:] *Historia doktryn artystycznych*, op. cit., s. 121-123; idem, *Kazania tygodniowe o Deuteronomium (1529)*, [w:] ibidem, s. 123-124; J. Kalwin, *Kazania o pierwszym liście do Koryntian (1555-1557)*, [w:] ibidem, s. 130.

Słowo i odbierający dźwięki organ słuchu stały się absolutnymi priorytetami dla radykalnych odłamów chrześcijaństwa³. Szczególny sprzeciw protestantów, a prędko i samych reformatorów Kościoła katolickiego, wzbudził nadmiar nagości obecny w dziełach o tematyce religijnej. Akt, tak często w starożytności symbolizujący doskonałość cnót, rehabilitowany przez mistrzów XV i XVI wieku, zaadaptowany w wielu dziełach religijnych, stał się celem, do którego skierowali swe pióra teolodzy, teoretycy sztuki, a niekiedy sami artyści. Właściwe ukierunkowanie sztuki sakralnej miało równie skutecznie wpływać na wiernych i ich duszpasterzy, jak odpowiednio rozwijane nauczanie prawd wiary poprzez płomienne kazania czy rozwój szkolnictwa. Zarówno słuch, jak i wzrok zaprzęgnięte zostały w zdecydowane działania wielkiej reformy trydenckiej, mające za zadanie usunięcie wszelkich narastających przez stulecia błędów⁴. Odnowiona sztuka, z jej ogromnym wizualnym potencjałem, stała się efektywnym narzędziem walki w starciu z postępującym dynamicznie protestantyzmem.

Moralny wydźwięk sztuki sakralnej, z której wyeliminowana byłaby „bezwstydną” nagość, miał zostać wzmocniony przez ścisłą współpracę artystów i teologów. Wiadome było, iż pewnych tematów, w których nagość jest nieodzownym i wielce wymownym elementem, wyeliminować nie można. Cóż zatem można było począć ze scenami męczeństwa św. Sebastiana czy z historią pokutującej Marii Magdaleny, która wyrzekła się wszelkich dóbr materialnych, włączając z odzieniem, tak bardzo kojarzących się z jej dawnym grzesznym życiem? Jak przedstawiać postać św. Jana Chrzyciela, pustelnika skąpo odzianego w wielbłądzą skórę? Wreszcie jak ukazać samego Chrystusa, wcielonego Boga, którego nagie dziecięce ciało tak ostentacyjnie prezentowała Maria na wielu obrazach, Syna Bożego, którego obnażone człowieczeństwo tak okrutnie wydane zostało na męki?

Dylemat ten dotyczył także wielu innych wątków obecnych w sztuce sakralnej. Krytycznemu spojrzeniu poddane zostały np. nagie ciała puttów czy wdzięcznych postaci alegorycznych, ilustrujących przecież jak najbardziej wzniosłe idee, o czym świadczy historia figur zdobiących nagrobek papieża Pawła III Farnese⁵.

Teksty dotyczące sztuk plastycznych, pisane przez teologów, teoretyków sztuki i samych twórców, miały zatem stać się swoistym panaceum, mającym „uleczyć” sztukę, w szczególności tę sakralną, z wszelkich budzących zgorszenie elementów. A jak wyglądało to w praktyce? Na to pytanie postaram się czę-

³ G. Scavizzi, *Arte e architettura sacra. Cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici (1500-1600)*, Roma 1982, s. 143; M. Kalenicki, *Muta Praedicatio. Studia z historii i recepcji malarstwa włoskiego doby potrydenckiej*, Warszawa 1999, s. 13.

⁴ Idem, op. cit., s. 13-14. O szczególnym znaczeniu obrazu w kulcie religijnym pisał św. Ignacy Loyola. Często podkreślał on nawet prymat obrazu nad słowem, co kontrastowało wyrażenie z тезami protestantów, stawiających na pierwszym miejscu siłę słowa.

⁵ Z. Ważbiński, *Amor vincit omnia Caravaggia w oczach współczesnych*, [w:] *Sztuka i erotyka. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki* (Łódź, listopad 1994), red. T. Hrankowska, Warszawa 1995, s. 210.

ściowo odpowiedzieć w niniejszym tekście. Kwestia oddziaływania wytycznych soborowych na sztukę nowożytną nie została w pełni przebadana, tym bardziej dotyczy to nowego podejścia do cielesności osób świętych⁶.

Sobór trydencki nakazywał, aby „obrazów nie malowano i zdobiono z powabnym wdziękiem”⁷, a w opinii wielu pisarzy z epoki sam szatan kusił, a niekiedy wcielał się w postać malarza po to, aby powstać mogły budzące nieprzyzwoite uczucia nagie wyobrażenia świętych⁸. Owe nieprzyzwoite wizerunki miałyby przynieść zgubę samemu twórcy, jak i wszystkim, którzy na nie spoglądają. Św. Karol Boromeusz (*Instructorum fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri duo*, Mediolan 1577 rok) czy Gabriele Paleotti (*Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bolonia 1582) w swoich pismach zwracali szczególną uwagę na tzw. decorum – odpowiednią formę i wynikającą z niej przyzwoitość, jaką miały odznaczać się dzieła religijne⁹. Tendencję do dbałości o odpowiednią formę sztuki kościelnej opisują m.in. akta z archidiecezji mediolańskiej. Św. Karol Boromeusz (podobnie jak kilkadziesiąt lat później jego bratanek – Fryderyk), wizytując lombardzkie parafie, zwracał uwagę na dzieła sztuki, które ze względu na nadmiar nagości nie powinny się znajdować we wnętrzu kościelnym. W jednym z takich dokumentów wymieniono rozmaite dzieła plastyczne, pośród których znalazła się figura św. Marii Magdaleny ze zbyt wyeksponowaną pierśią, zbyt nagie putta czy wreszcie nagie postacie kobiece, ponad którymi znajdowało się wyobrazenie diabła (być może chodzi o fragment średniowiecznej kompozycji przedstawiającej Sąd Ostateczny)¹⁰. Dzieła te zapewne zostały usunięte z kościoła; możliwe, iż poddano je swoistej cenzurze poprzez dodanie draperii lub polecono je zniszczyć. Wytyczne wizytatorów włoskich skonfrontować można także z uchwałą synodu krakowskiego na temat malarstwa sakralnego (1621 rok)¹¹. W dokumencie czytamy m.in. o poleceniu usunięcia ze świątyń obrazów przedstawiających Adama i Ewę, „które przeważnie maluje się

⁶ Interesującym tekstem, traktującym o zagadnieniu nagości i recepcji tego rodzaju przedstawień w sztuce kontrreformacyjnej, jest jeden z rozdziałów książki Marcina Kalenickiego zatytułowanej *Muta Praedicatio. Studia z historii i recepcji malarstwa włoskiego doby potrydenckiej* (Warszawa 1999). Ów problem poruszył także Zygmunt Ważbiński przy okazji rozważań nad percepcją niektórych dzieł Caravaggia, przytaczając zwyczaj zakrywania kotarą wizerunku „Amora” Caravaggia, który to proceder zestawił z analogicznym działaniem wobec przedstawień pokutującej Marii Magdaleny pędzla Tycjana (Warszawa 1995). Szerzej o teoretycznych propozycjach odnowy sztuki religijnej, w tym także o stosunku do nagości, pisał Anthony Blunt w wydanej w latach 60. książce *Artistic Theory in Italy 1450-1600* (Oxford 1962, s. 103-137).

⁷ *Postanowienia Soboru Trydenckiego*, [w:] *Historia doktryn artystycznych...*, op. cit., s. 392.

⁸ G.D. Ottonelli, P. Berrettini, *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro* (1652), ed. V. Casale, Treviso 1973, s. 8, 35, 180, 284.

⁹ M. Kalenicki, op. cit., s. 15, 17.

¹⁰ Ibidem, s. 33.

¹¹ *Uchwała synodu krakowskiego o malarstwie sakralnym (1621)*, [w:] *Historia doktryn artystycznych...*, op. cit., s. 428-431.

w sposób swawolny”¹². Podobnej cenzurze poddane zostały wizerunki św. Marii Magdaleny: „ponadto nie pozwalamy, by na obrazach przedstawiano św. Marię Magdalenę półnągą lub obejmującą krzyż w stroju mało przyzwoitym i barwnym, z włosami oplecionymi wstążkami i kwiatami (...)”¹³.

Gilio da Fabriano (*Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de pittori circa istorie...*, 1564) miał świadomość, iż sceny staro- lub nowotestamentowe, w których pojawia się akt, niosą często ze sobą duże znaczenie moralne i dydaktyczne, jednak owa nagość powinna być malowana w sposób godny, a szczególnie wstydlive miejsca muszą być zakryte draperią¹⁴. Jeżeli da Fabriano dopuszczał obecność takich wątków w świątyniach, to poglądy Johanna Molanusa (*De picturis et imaginibus saris Liber unus...*, Lovanium 1570) okazały się bardziej radykalne. Odrzucał on zdecydowanie wszelkie wątki starotestamentowe, w których pojawiłaby się sposobność do ukazania aktu¹⁵. W swoich pismach nie oszczędził on także nagości Dzieciątka Jezus¹⁶, tak wyraźnie podkreślanej na wielu dziełach z XV lub XVI wieku, o czym wspomnę jeszcze w dalszej części tekstu. Rzeźbiarz Bartolomeo Ammanati w swoim wymownym liście do Accademia del Disegno we Florencji (*List do członków Akademii Rysunku*, 1582) ze szczerym żalem wyznaje, iż trapią go wyrzuty sumienia z powodu wykonania w swoim życiu tak dużej ilości nagich posągów, które wzbudzać mogą niemoralne myśli. Sędziwy artysta podkreśla, iż ogromnym błędem jest umieszczenie nagich postaci w kościołach. W miejscu kultu powinny znaleźć się „jedynie rzeźby i malowidła rzeczy przyzwoitych i świętych (...)”¹⁷.

Praktyka wizytatorska hierarchów Kościoła, a także poglądy teoretyków i artystów wpłynęły na powstanie swoistej instytucji cenzury, której poddawane miały być dzieła sztuki. Według idealnego modelu, artyści powinni ściśle współpracować z teologami. Wyrazem takiej idei jest na przykład edykt (*In quorum fide...*) kardynała Camilla Borghese z 1603 roku¹⁸. Zarządził on, iż wszelkie nowo powstałe dla kościołów dzieła sztuki miały być konsultowane z nim lub osobami przez niego wyznaczonymi. Borghese obłożył nawet niepokornych artystów i zarządców kościelnych wysokimi karami. Odogórne zalecenia miały zatem ograniczyć wszelkie nadużycia w sztuce sakralnej.

¹² Ibidem, s. 429.

¹³ Ibidem, s. 430.

¹⁴ G. da Fabriano, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de pittori circa istorie...*, [w:] *Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma*, T. II, oprac. P. Barocchi, Bari 1961, s. 42.

¹⁵ J. Molanus, *De historia Sanctorum Imaginum et picturarum* (Lovanium 1570), oprac. F. Baespflug, O. Christin, B. Tassel, Paris 1996. Informacje te są zawarte w księdze II, Rozdz. 42.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ B. Ammanati, *List do członków Akademii Rysunku* (1582), [w:] *Historia doktryn artystycznych...*, op. cit., s. 409.

¹⁸ M. Kalenicki, op. cit., s. 15-16; P. de Vecchi, *Michelangelo's Last Judgement*, [w:] *The Sistine Chapel. Michelangelo rediscovered*, ed. C. Pietrangeli, London 1986, s. 190, 195.

Jak wspomniałem powyżej, wyraźnej krytyce poddano liczne dzieła z XV i XVI wieku. Przez reformatorów kościelnych uznane zostały za nieprzyzwoite ze względu na nagość przedstawionych postaci. Szczególnie silne gromy spadły na prace Michała Anioła, już przez współczesnych uznanego za niedościgły wzór do naśladowania. Dzieła geniusza gorszyły jednak trydenckich teologów i teoretyków sztuki. Malowidło *Sąd Ostateczny*, zdobiące Kaplicę Sykstyńską (powstałe w latach 1534-41), spotkało się wręcz z groźbami uszkodzenia lub całkowitego zniszczenia. Kłębowisko nagich ciał zbawionych i potępionych, powstających z martwych na dzień sądu, uznano za pełne bezwstydnosci i rozmaitych nadużyć. Pisał o tym nawet Aretino, wyraźnie zgorszony pracą Buonarrotiego. W zjadliwych pismach ów wenecki pisarz, notabene sławny z powodu wielce nieprzyzwoitych i wręcz pornograficznych opowiadań, krytykował sykstyński fresk¹⁹. Papież Paweł IV chciał zamalować fresk. Na szczęście powstrzymano decyzję Ojca Świętego i ograniczono się tylko do zamalowania najbardziej gorszących fragmentów przepaskami. Przemaalowań dokonał Daniele da Volterra, artysta pozostający pod ogromnym wpływem Buonarrotiego²⁰. Jego interwencja pozwoliła na złagodzenie ostrych osądów, chociaż sam artysta zyskał żartobliwy przydomek Il Braghettone („majtkarza”)²¹. Nagości w scenie Sądu Ostatecznego bronił częściowo Paolo Lomazzo w swoim traktacie na temat malarstwa (*Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura, divisi in sette libri*, Mediolan 1584). Autor akceptował nagość, jeżeli była umotywowana tematem. Napominał zarazem, aby nagie ciała nie pobudzały zbytnio zmysłów. O fresku z Sykstyny pisał tak: „Michał Anioł nie popełnił błędu, malując nagich zbawionych i potępionych, gdyż tak powinni być malowani (...)”²². Lomazzo stwierdził jednak, że Michał Anioł „zbłądził, ukazując wstydlive i nieprzyzwoite części ich ciał, które powinny być zakryte”²³.

Pamiętać trzeba o interesującym epizodzie związanym z freskiem Michała Anioła i z osobą El Greca, który podczas swego pobytu w Rzymie był gotów zastąpić scenę malowidłem „skromnym i przyzwoitym, malowanym nie gorzej od innych”²⁴. Historia ta dowodzi przy okazji wielkiej pewności siebie, jaką odznaczał się młody twórca, będący na usługach możnego kardynała Alessandra Farnese'go. Śmiałe słowa El Greca wywołały wściekłość Giorgia Vasari'ego, a wpływowi rzymscy miłośnicy Buonarrotiego skutecznie postarali się o szybkie

¹⁹ Ibidem, s. 29.

²⁰ Ibidem.

²¹ G. Vasari, *Żywot Daniela Ricciarellego zwanego Volterra, malarza i rzeźbiarza*, [w:] *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. VII, tłum. K. Estreicher, Warszawa – Kraków 1985, s. 50. Przypis redaktora.

²² G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura, diviso in sette libri*, Milano 1584, ks. VI, rozdz. 23.

²³ Ibidem.

²⁴ A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford 1962, s. 119.

usunięcie zdolnego Greka z Wiecznego Miasta²⁵. Kolejne przemalowania fresku miały miejsce także w XVIII wieku, a pewne „poprawki” chciano dodać, co ciekawe, nawet w latach 30. XX wieku²⁶.

Innym kontrowersyjnym dziełem Michała Anioła, które wprowadzało w konsternację teoretyków sztuki i teologów, był marmurowy posąg Chrystusa Odkupiciela (1514-20) z rzymskiego kościoła Santa Maria sopra Minerwa²⁷. Wyjątkowa figura przedstawia nagiego, upozowanego w kontrapoście, atletycznie zbudowanego Jezusa, trzymającego dużych rozmiarów krzyż oraz pozostałe narzędzia męki (trzcinową tyczkę z gąbką i sznur). Podkreślić należy, iż Michał Anioł przedstawił Chrystusa nago, niczym antycznego herosa. Antykizujący akt doskonale oddał ideę triumfu nad śmiercią. Piękno muskularnego ciała wyraża boską doskonałość Zbawiciela zamkniętą w stworzonej przeciwieństwie na Boże podobieństwo ludzkiej powłoce. Posąg prezentowany we wnętrzu kościoła został prędko poddany subtelnej cenzurze. Wstydlive części ciała Chrystusa zakryte zostały obecnie pozłacanym, imitującym tkaninę kawałkiem brązu. Ów skąpy kawałek okrycia różni się wyraźnie od tego, co przedstawiają ryciny z epoki, na których tkanina opasająca biodra Zbawiciela jest o wiele większa, tworzy perizonium (anonimowa rycina z 1588 roku oraz rycina autorstwa Jakuba Mathama z lat 90. XVI wieku²⁸). Ryciny w tym wypadku mogą być dowodem na zastosowanie jako przepaski kawałka tkaniny, mającego łagodzić szok, jaki mogła wywołać naga postać. Jednak piękne ciało Chrystusa nadal gorszyło i wprowadzało w zakłopotanie. Gaspere Celio w krótkim przewodniku po Wiecznym Mieście wspominał o swoistym epizodzie związanym ze Zbawicielem

²⁵ C. Strinati, *1570-1575. La situazione della pittura a Roma*, [w:] *El Greco. Identità e trasformazione*, cura di J.A. Lopera, Milano 1999, s. 180; M. Mancini, *El Greco. Creta gli diede la Vita e i pennelli, Toledo una Patria migliore dove cominciare a ot tenere, con la morte, l'eternità*, [w:] *El Greco. Identità e trasformazione*, cura di J.A. Lopera, Milano 1999, s. 140; J. Camon-Aznar, *Dominico Greco*, T. I, Madrid 1970, s. 118-121.

²⁶ M. Kalenicki, op. cit., s. 29.

²⁷ Bardzo podobna figura, tzw. Cristo Portacroce, znajduje się w kościele przy klasztorze San Vincenzo w Bassano Romano. Przez wiele lat figurę z owego miasteczka traktowano jako pracę anonimowego artysty, wzorującego się na posągu Odkupiciela z Santa Maria sopra Minerwa. Obecnie niektórzy naukowcy twierdzą, iż Chrystus z Bassano Romano jest pracą samego Michała Anioła, poprzedzającą jego dzieło z rzymskiego kościoła. Statua, ze względu na skazę w marmurze, miała zostać nieukończona przez artystę i dopiero w XVII wieku anonimowy rzeźbiarz dokończył ów posąg. Badacze stwierdzili, iż znajdowała się ona w kolekcji sztuki rodziny Giustinianich. Członkowie rodu przekazali następnie rzeźbę do kościoła San Vincenzo. Statuę zaprezentowano na dużej wystawie dokumentującej zamyślenia kolekcjonerskie rodziny Giustinianich w 2001 roku (wystawa „La Collezione da Caravaggio a Caracci”). [Online]. Protokół dostępu: http://www.repubblica.it/online/cultura_scienze/giustiniani/palazzo/palazzo.html?ref=search [21 stycznia 2001]; <http://sanvincenzo.silvestrini.org/info/statua/> [29 grudnia 2011]; <http://www.romasette.it/modules/news/article.php?storyid=4712> [12 kwietnia 2009].

²⁸ L. Steinberg, *The sexuality of Christ in Renaissance art and in modern oblivion*, New York 1983, s. 20.

z Santa Maria sopra Minerwa (*Memoria dell'habito di Christo. Delli nomi dell'Artefici delle Pitture, che sono in alcune Chiese, Facciate, e Palazzi di Roma*, Neapol 1638). Z tekstu dowiadujemy się, że pewien zgorszony zakonnik pozbawił figurę członka²⁹. Wynika z tego, iż posąg nawet z perizonium wzbudzał mieszane emocje, a pomimo autorstwa samego Michelangela nie udało się go uchronić przed wandalizmem – podkreślić trzeba: wandalizmem kierowanym moralnymi i religijnymi odczuciami. Wspomnieć przy okazji należy, iż kreowanie w scenach pasywnych ciała Chrystusa na wzór antycznego kanonu piękna budziło zwłaszcza u Molanusa obawę przed popadnięciem w błędy herezji, kwestionującej jego ludzką naturę³⁰, a dla Gilia da Fabriano wynikało z nieumiejętności ukazania prawdy o męce, której nieodzownym elementem są cierpienie i rany³¹.

Obok przedstawionych powyżej przykładów cenzurowania dzieł Michała Anioła trzeba wspomnieć także o historii grobowca papieża Pawła III Farnese, który znajduje się w bazylice watykańskiej. Nagrobek wykonał Guglielmo della Porta (ojciec znanego architekta i rzeźbiarza Giacomina), wzorując się na dziełach Michała Anioła, zdobiących nagrobki Medyceuszy we Florencji³². Marmurowej figurze Sprawiedliwości, tworzącej wraz z innymi postaciami ideowy program nagrobka, dodano z czasem wykonaną z brązu draperię³³, tak by nie epatowała zbyt nagością.

Uczucia niesmaku zaczęły budzić wizerunki Madonny z całkowicie obnażonym Dzieciątkiem (szczególna krytyka Johanna Molanusa). Tak popularny w XV i XVI wieku motyw, mający podkreślać istotę wcielenia i dogłębnie uświadamiać widzowi prawdę o Synu Bożym w najprawdziwszej, ludzkiej postaci, także stopniowo ulegał swoistym, odpowiadającym zasadom *decorum*, moralnym ograniczeniom³⁴. Szczegółnej krytyce poddano dzieła manierystów, którym zarzucano zbyt dużą laickość, w tym także upodabnianie Dzieciątka i Marii do mitologicznego, niesfornego Amora i jego matki Wenus (czego przykładem jest obraz Madonny della Rosa autorstwa Parmigianina z ok. 1530 r.³⁵).

²⁹ [Online]. Protokół dostępu: http://www.somatotes.pl/index.php/wyklady/nagrania/dr_g_jurkowlaniec [30 grudnia 2010]. Informacje pochodzą z artykułu G. Jurkowlaniec pt. *Ciało eucharystyczne, ciało historyczne, ciało zmysłowe w ikonografii chrystologicznej XV i XVI wieku*.

³⁰ J. Molanus, op. cit., ks. IV, rozdz. 12.

³¹ G. da Fabriano, op. cit., s. 39-40.

³² J. Pope-Hennessy, *Italian high Renaissance and Baroque sculpture*, Catalogue volume, London 1963, s. 97. Nagrobek powstawał od 1549 roku, z przerwami, do roku 1575. Idem, *Italian high Renaissance and baroque sculpture*, Text volume, London 1963, s. 88. Figury alegoryczne, wyraźnie wzorowane są na personifikacjach zdobiących nagrobki Lorenza i Giuliana de' Medichich w Nowej Zakrystii kościoła San Lorenzo we Florencji.

³³ Z. Ważbiński, op. cit., s. 210; J. Pope-Hennessy, op. cit., s. 89. Brązową draperię, okrywającą postać Sprawiedliwości, dodano w 1595 roku.

³⁴ L. Streinberg, op. cit., s. 141-142.

³⁵ M. Vaccaro, *Il Parmigianino e la poesia del disegno*, [w:] *Parmigianino. I disegni*, eds. S. Beugin, M. di Ciampaolo, M. Vaccaro, Torino – Londra 2000, s. 78. Obraz znajduje się w kolekcji Gemaldegalerie w Dreźnie.

Zmiany w podejściu do cielesności w epoce potrydenckiej zauważyć można na przykładzie wytycznych, według których mieli być przedstawiani święci: Sebastian, Jan Chrzciciel i Maria Magdalena.

Scena męczeństwa św. Sebastiana dla zdecydowanej większości artystów była świetną sposobnością do ukazania nagiego ciała pięknego młodzieńca, bohaterem oddającego życie za wiarę. Nagość świętego zazwyczaj skonfrontowana jest z pełnym rynsztunkiem żołnierzy, którzy na rozkaz cesarza Dioklecjana przeszywają skazańca strzałami. Piękne, czyste moralnie ciało chrześcijańskiego męczennika zostało skonfrontowane z brutalną pogańską siłą. Nagość podkreśliła przymioty ducha. Akt stał się także okazją do zaprezentowania jak najlepszej znajomości anatomii, artystycznych umiejętności oraz obeznania ze sztuką antyczną, czego przykładem są wspaniałe akty pędzla Antonella da Messina, Andrei Mantegni, Jacopa de' Barbariego czy wreszcie Giovanniego Antonia Bazziego, znanego lepiej jako Il Sodoma³⁶. Obraz autorstwa Il Sodomy wzbudzał zachwyt, o czym pisze Vasari. Jednak prędko nadano mu wręcz homoseksualne podteksty, wynikające głównie z opinii o autorze³⁷.

Teolodzy, a także teoretycy sztuki, prędko zaczęli piętnować efektowne wizerunki św. Sebastiana. Giorgio Vasari, wspominając o twórczości florenckiego malarza Fra Bartolomea, który dla florenckiego kościoła San Marco namalował owego świętego, informuje o grzesznych myślach, jakie wywoływać miał wizerunek u spowiadających się w kościele kobiet. Ów pobudzający obraz niebawem usunięto z kościoła³⁸.

Teologów i teoretyków piszących pod wpływem posoborowych reform irtowało nadawanie świętemu Sebastianowi wdzięcznych, niekiedy wręcz tanecznych póz. Wątpliwości wzbudzał także akt wzorowany wyraźnie na figurach antycznych bóstw i coraz skromniejsze resztki odzienia, które bardziej podkreślało, niż zakrywało nagość.

³⁶ Wspomniane dzieła to: obraz Antonella da Messina (powstały ok. 1476 roku) znajdujący się w Gemaldegalerie w Dreźnie; św. Sebastian (ok. 1480 roku) pędzla Andrei Mantegni ze zbiorów w Luwrze; rysunek autorstwa Jacopa de' Barbariego przechowywany w Gabinecie Rycin Uniwersytetu Warszawskiego; obraz autorstwa Il Sodomy, służący pierwotnie jako sztandar procesyjny wspólnoty braci Umiliatów w Camolli (G. Vasari, *Żywot Jana Antoniego z Verzelli, zwanego Sodoma, malarza*, [w:] *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. VI, tłum. K. Estreicher, Warszawa – Kraków 1985, s. 255), obecnie przechowywany w muzeum Uffizi.

³⁷ Ibidem, s. 249. Artystę w negatywnym świetle przedstawił Giorgio Vasari. Napisał między innymi, iż Sodoma był człowiekiem „wesołym, swobodnych obyczajów i zawsze zabawiał i cieszył innych, żyjąc niezbyt cnotliwie. Tak się prowadząc, miał zawsze koło siebie pełno młodzików i gołowąsów, których psuł swoją miłością nieobyczajną, aż zdobył imię Sodomy. Z tego powodu nie odczuwał przykrości ani gniewu, był raczej dumny, układał na ten temat wiersze i pieśni i śpiewał je przy dźwiękach lutni zupełnie otwarcie”.

³⁸ M. Kalenicki, op. cit., s. 28; G. Vasari, *Żywot Fra Bartolomea z klasztoru św. Marka, malarza florenckiego*, [w:] *Żywoty...*, op. cit., t. IV, s. 79.

Odnowiona ikonografia św. Sebastiana miała skupić uwagę nie na powabnym akcie, lecz na samej idei męczeństwa i nagrodzie, która czeka na każdego oddającego życie za prawdziwą wiarę. Powstały na początku lat 70. XVI wieku, późny obraz Tycjana (*Św. Sebastian* ze zbiorów Ermitażu³⁹) może być zbieżny z nowymi zapatrywaniami na sztukę sakralną. Uwaga widza skupiona została na strzałach tkwiących w ciele męczennika oraz na jego cierpiącej twarzy, w wymownym geście zwróconej ku niebu, na której maluje się wyraźne uczucie nadziei na pośmiertną nagrodę. Nagie ciało, upozowane w delikatnym kontrapoście, mocno wydobyte z mrocznego pejzażu niewidocznym dla widza źródłem światła, różni się od antykizowanych aktów swoją rozedrganą fakturą. Samotna postać uderza dramatyzmem, pobudza do współczucia i podziwu za gotowość oddania życia za wiarę.

Nowe podejście do ikonografii św. Sebastiana chciałbym przedstawić poprzez prezentację dwóch obrazów z 1. połowy XVII wieku, powstałych pod ogromną inspiracją Caravaggia. Dzieła caravaggionistów właśnie, mimo obieguwej, kontrowersyjnej otoczki, umożliwiły realizację części postulatów, jakie wysuwali teolodzy i teoretycy sztuki na przełomie XVI i XVII wieku. Wiadomo, że teoria pozostaje zawsze teorią, a w praktyce nie wszystko jest możliwe do wykonania, jednak pewne zalecenia kontrreformacyjne świetnie zespoliły się z twórczością malarzy działających w tym okresie w Italii. Dążenie do naturalności i prawdy o ludzkim ciele, pewien dystans do antyku i swoistego kultu idealizowanego ciała zbiegły się z teoretyczną myślą o odnowie moralnej sztuki. Malarstwo różne od dzieł malarzy z połowy XVI wieku, od spuścizny artystycznej Michała Anioła i jego admiratorów (choć chętnie korzystające z bogactwa wcześniejszych rozwiązań artystycznych), ukazało ciała przeciętnej urody, niekiedy zniszczone wiekiem. Ciało świętego w wielu wypadkach odarto z antycznej heroizacji i krępującej niekiedy elegancji na rzecz prawdy, mającej wpływać na wiernych, kierować odpowiednio ich uczucia.

Na jednym z obrazów nieznanego autora (dzieło jest przypisywane nawet samemu Caravaggiowi⁴⁰) krępowane przez dwóch oprawców delikatne ciało św. Sebastiana zostało wyraźnie podkreślone za pomocą silnego, sztucznego światła. Mocne światło zaciera i spłaszcza anatomiczne szczegóły. Sprawia wrażenie, że ciało męczennika jest właściwym źródłem jasności, która wydobywa pogrążonych w mroku katów. Wzrok widza podąża poprzez rozjaśniony korpus ku cierpiącemu obliczu, które subtelnie kieruje uwagę na niewidoczną przy pobieżnym spojrzeniu strzałę tkwiącą w boku.

³⁹ R. Bergerhoff, *Tycjan*, Warszawa 1979, il. 27.

⁴⁰ R. Longhi, *Sui margini caravaggeschi*, „Paragone”, 21, 1951, s. 20-34. Obraz znajduje się w kolekcji prywatnej w Rzymie. Roberto Longhi wiąże płótno bezpośrednio z osobą Caravaggia.

Nieco bardziej rozbudowana jest kompozycja obrazu przypisywanego Michele (Biagio?) Manzoniemu⁴¹. Postacie przywiązywanego do drzewa świętego oraz trzech dobitnie charakteryzowanych katów zostały ukazane na tle pejzażu. Dzieło to nie wzbudza takich emocji jak opisany powyżej obraz, jednak uwagę przyciąga postać Sebastiana, niemająca nic wspólnego z wdzięcznymi, antykizującymi ciałami, pojawiającymi się na dziełach sto lat wcześniejszych. Niezgrabne, mocno modelowane światłem ciało wywołuje współczucie; nie ma tu miejsca na zdrowie myśli.

Podobnie jak w przypadku św. Sebastiana, krytykę wzbudzał dotychczasowy sposób przedstawiania św. Jana Chrzciciela. W tym wypadku ciało dojrzałego mężczyzny, tak często kreowane na wzór antycznych herosów o idealnej muskulaturze, nie godziło się z uwagami teologów, którzy podkreślali ascetyczną przecież postawę życiową proroka⁴². Gabriele Paleotti w swoim traktacie uważał za niestosowne przedstawianie św. Jana Chrzciciela nago⁴³, a wszelkie odstępstwa od wyznaczonych reguł odbierał jako próżne przechwałki artystów, chcących pokazać swoje umiejętności⁴⁴. Także młodzieńcze przedstawienia świętego, którego majaczące w cieniu atrybuty trudno odnaleźć na powierzchni płótna, budziły zmieszanie swoją świeckością i wyraźną afirmacją piękna antyku, czego przykładem jest obraz Angola Bronzina⁴⁵.

Z formułą młodzieńczego wizerunku Jana Chrzciciela zmierzył się Michelangelo Caravaggio. Na płótnach przechowywanych obecnie w Kansas City (Nelson-Atkins Museum of Art) i w Rzymie (Palazzo Barberini)⁴⁶ pogrążony w myślach młodzieńczy pustelnik okryty jest częściowo tkaniną. Jego przeciętnej urody ciało zostało mocno wydobyte z cienia ostrym strumieniem światła. Inne dzieło Caravaggia (Pinakoteka Kapitołińska⁴⁷) wyraźnie kontrastuje z powagą przedstawionych obrazów. Młodzieńczy święty, ukazany całkowicie nago, uśmiecha się zalotnie do widza, obejmując baranka. Postać przypomina bardziej antycznego bożka niż ewangelicznego krewnego Chrystusa. Ów kontrast w podejściu do tematu jest świetnym przykładem niezależności artysty, nie zawsze dostosowującego się do narzuconych z góry wytycznych. Jest także popisem zdolności dogodzenia klientom zamawiającym obraz oraz umiejętności lawirowania między różnymi konwencjami.

⁴¹ Pinacoteca Comunale di Faenza, cura di S. Casadei, C. Casado, Faenza – Ravenna 2007, s. 41. Z tekstu zamieszczonego w owym przewodniku wynika, że malarz Michele (Biagio?) Manzoni wzmiankowany był w regionie Faenzy między 1629 a 1648 rokiem.

⁴² M. Kalenicki, op. cit., s. 28.

⁴³ G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, [w:] *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e Controriforma*, t. 2, oprac. P. Barocchi, Bari 1961, s. 299.

⁴⁴ M. Kalenicki, op. cit., s. 28.

⁴⁵ Angolo Bronzino wykonał obraz w latach 1550-1555. Obraz znajduje się obecnie w kolekcji Gallerii Borghese.

⁴⁶ B.L. Brown, *Between the Sacred and Profane*, [w:] *The Genius of Rome 1592-1623*, London 2001, s. 299.

⁴⁷ Ibidem, s. 300.

Według wskazówek teologów i teoretyków sztuki mógł postąpić neapolitański caravaggionista Giovanni Battista Caracciolo⁴⁸, malując wyczerpane postaciami i ascezą ciało św. Jana Chrzciciela, siedzącego być może w mrocznej jaskini, do wnętrza której pada wydobywające postać światło. Postać z wyraźnymi fałdami na brzuchu, o kościstych kolanach i żyłastych stopach daleka jest od idealizacji, uderza realizmem zwykłego ciała, na którym widoczne są znaki wyrzeczenia się wszelkich wygód.

Mówiąc o problemie cielesności i ukazywaniu nagości w sztuce religijnej epoki potrydenckiej, nie sposób pominąć popularnej ikonografii pokutującej Marii Magdaleny. Jej postać stała się ideałem dewocji w okresie kontrreformacji, pobudzającym do skruchy, uczącym pokory i nawołującym do odnowy moralnej⁴⁹. Podkreślić należy, że męczeński wydźwięk tematu nie przeszkodził wielu twórcom w wykorzystaniu sposobności do podkreślenia kobiecego wdzięku pokutującej świętej.

Ogromne znaczenie miał dla kardynała Fryderyka Boromeusza obraz Tycjana, ukazujący pogrążoną w modlitewnym rozmarzeniu młodą świętą. Jak wiadomo z zapisów hagiograficznych, Maria Magdalena część życia miała spędzić na pustkowiu, gdzie wyzbywszy się wszelkich dóbr materialnych, oddawała się ascezie i pokucie. Ze względu na brak odzienia jej nagie ciało zostało osłonięte gęstymi włosami. Pokutnica namalowana przez Tycjana okryta jest skrawkiem tkaniny i bujnymi, falującymi puklami włosów. Owo pokutne odzienie nie zdołało w pełni zakryć jej piersi, co bynajmniej nie zgorszyło kardynała, który włączył obraz do galerii przy akademii przygotowującej malarzy w zakresie odpowiedniego tworzenia sztuki religijnej⁵⁰. Boromeusz w swoich pismach traktował Tycjanowską Marię Magdalenę jako najlepszą interpretację tematu pokutnicy. Obraz Tycjana, będący wczesną wariacją na ten temat (późniejsza, ubrana wersja przeznaczona była dla Filipa II, króla Hiszpanii⁵¹), był dziełem niezmiernie popularnym, czego dowodem były liczne repliki znajdujące się w kolekcji kardynała Francesca Marii del Monte, kardynała Alessandra Montalta czy markiza Vincenza Giustinianiego⁵².

Entuzjastyczne podejście kardynała Boromeusza do owego obrazu nie znalazło niestety uznania pośród innych hierarchów Kościoła. Krewny Francesca Marii del Monte, jego spadkobierca Alessandro, biskup Gubbio, krytykował zbyt liberalne podejście do owego tematu⁵³. Uznał kopię obrazu Tycjana za nieprzyzwoitą i nakazał zakrywać obraz zasłoną (informacja z inwentarza z roku 1628:

⁴⁸ R. Longhi, *Studi Caravaggeschi*, tomo II, 1935-1969, Firenze 2000, il. 130. Obraz znajduje się w neapolitańskiej kolekcji Baratti.

⁴⁹ Z. Ważbiński, op. cit., s. 210.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem, s. 209.

⁵³ Ibidem, s. 210.

„S. Maria Madalena in tela dal mezzo in su cornici tutte indora te ignuta koperta do un velo dal Tiziano”⁵⁴).

Warto wspomnieć historię obrazu, który miał wykonać malarz Andrea Commodi. Epizod ten przytoczyli Ottonelli i Cortona w swoim traktacie jako przykład dylematów artysty skrępowanego częściowo przez wytyczne dotyczące kreowania wątków religijnych w sztuce⁵⁵ (*Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro*, 1652). Florencki malarz Commodi miał namalować nagą Marię Magdalenę, której wizerunek prędko uznano za skandaliczny i wręcz lubieżny, a sam artysta był bliski zniszczenia obrazu. Pewien teolog zapewnił go wtedy, iż postać świętej została oddana z tak wielkim kunsztem, że nie wzbudza nieczystych myśli. Autorzy traktatu wspominają, że malarz podarował obraz pewnemu kardynałowi, miłośnikowi sztuki. Owa anegdota wskazuje, iż poglądy na kwestię nagości i jej obecności w sztuce religijnej nie były jednoznaczne, a naga pokutnica mogła być szczerym uosobieniem odnowy moralnej, a zarazem tylko pretekstem do ukazania aktu, jak na obrazie Guida Cagnacciego, malującego pod wpływem Guida Reniego⁵⁶. Świetliste, wyraźnie skonstrastowane z ciemnym otoczeniem, nagie ciało kobiece kojarzy się bardziej z mitologiczną nimfą niż z nawróconą grzesnicą, przez co ów obraz może być rozmaicie interpretowany. W opinii niektórych hierarchów Kościoła takie wizerunki, znajdujące się w miejscach użyteczności publicznej, mogły wywoływać zgorszenie, lecz w zaciszu prywatnej kolekcji cieszyły kunsztem wykonania.

Świątną ilustracją legendy o pokutującej na pustkowiu Marii Magdalenie jest obraz autorstwa Agostina Carraciego, znajdujący się obecnie w Cambridge⁵⁷. Za postacią pokutnicy rozciąga się rozbudowany pejzaż. Widok zdaje się być równorzędnym, a nawet ważniejszym elementem niż osoba świętej, która okryta częściowo błękitnym płaszczem spogląda załzawionymi oczyma ku niebu. Wymowny wyraz twarzy Marii Magdaleny, czaszka spoczywająca na jej kolanach i otaczająca przyroda konkurują ze sobą o uwagę widza. Natomiast nagie ramiona i piersi świętej dostrzec można dopiero po pewnym czasie. Nagość nie budzi tu zgorszenia, potwierdza jedynie zgodność kompozycji z zapisem hagiograficznym.

Przykładami ilustrującymi zupełne odrzucenie cielesnego aspektu w ikonografii Marii Magdaleny są dzieła Caravaggia i Luisa Finsona. Michelangelo Caravaggio w obrazie ze zbiorów rodu Doria-Pamfili⁵⁸ skupił się na duchowej,

⁵⁴ Z. Ważbiński, *Il cardinale Francesco Maria del Monte 1549-1626. Mecenate di artisti, consigliere di Pontefici e di Sovrani*, Firenze 1994, t. II, s. 589; B.L. Brown, *Between the Sacred and Profane*, [w:] *The Genius of Rome 1592-1623*, London 2001, s. 288. Giovanni Battista Marino (1569-1625) opisał falujące, złociste włosy Marii Magdaleny jako obsceniczne.

⁵⁵ D. Ottonelli, P. Berrettini, op. cit., s. 39.

⁵⁶ G. Milantoni, G. Cagnacci, [w:] *La scuola di Guido Reni*, cura di E. Negro, M. Pirondini, Modena 1992, s. 90.

⁵⁷ B.L. Brown, *Triumphs the pure landscape*, [w:] *The Genius of Rome 1592-1623*, London 2001, s. 228. Obraz datowany jest na ok. 1598 rok.

⁵⁸ B.L. Brown, *Between the Sacred and Profane*, [w:] *The Genius of Rome...*, op. cit., s. 292.

wewnętrznej przemianie młodej, skruszonej kobiety. Pograżona w myślach Maria Magdalena, odziana jeszcze w kosztowną suknię, odrzuciła już cenną biżuterię oraz wonne perfumy. Jej postać doskonale ilustruje skrucę i żal za popełnione grzechy. Na obrazie Luisa Finsona, Flamanda tworzącego pod wpływem Caravaggia⁵⁹, Maria Magdalena pograżona jest w ekstazie. Światło, mające charakter nadprzyrodzony (o czym świadczy delikatnie rozjaśniony krzyż, jakby unoszący się w ciemnej przestrzeni), mocno wydobywa z mroku odchyloną w tył głowę, wyraźnie podkreślona szyję i nagie ramiona świętej. Finson za pomocą skromnych środków oddał całą doniosłość cudownego wydarzenia, a nagie fragmenty ciała świętej stały się jedynie mało istotnym dodatkiem.

Jak wspomniałem powyżej, kwestia odnowy sztuki w epoce wielkiej reformy Kościoła nie została dotychczas w pełni opracowana. Badań wymaga także stosunek do nagości w sztuce religijnej, z jednej strony tak bardzo krytykowanej, z drugiej zaś będącej w wielu wypadkach nieodzownym elementem historii Starego i Nowego Testamentu, a także wielu legend hagiograficznych. Przedstawione tu przykłady są niewielką częścią złożonego zagadnienia.

Ojcowie soborowi postanowili, że sztuki plastyczne zostaną poddane odgórnej kontroli teologów, hamującej samowolę artystyczną, pozwalającą na swobodę w kreowaniu świętych postaci i ich historii. Tak sterowana sztuka miała stać się doskonałą bronią przeciw protestantom. Obostrzenia te dotyczyły w szczególności *decorum*, czyli stosowności w sposobie ukazania świętych. Ostrej cenzurze poddane zostały przez teologów i teoretyków sztuki nagie ciała budzące nieprzyzwoite myśli. W mniemaniu wielu z nich nagość powinna zostać zupełnie zmarginalizowana. Dawne dzieła sztuki, przedstawiające zbyt wiele nagich ciał, miałyby być odpowiednio ocenzurowane, przemalowane lub nawet zniszczone, a twórcy powinni unikać sposobności do tworzenia aktów.

Jak wiadomo, sztuka odgórnie sterowana jest zjawiskiem utopijnym i na dłuższą metę szkodliwym. Dosłowne dostosowanie się do wymogów posoborowych, wymagających nawet kar dla niepokornych artystów, spowodowałoby znaczne zubożenie ikonografii. Niektórzy twórcy sprawnie dostosowali się do zasad sztuki kontreformacyjnej, dla innych sytuacja ta stała się nieznośna. Niezbędny był zatem kompromis, a niekiedy przysłowiowe „przymrużenie oka” na praktykę artystyczną. Brakiem konsekwencji odznaczyli się sami teologowie, piszący o zgorszeniu i złym wpływie nagości świętych na wyobraźnię wiernych, a zarazem lubujący się w przedstawieniach nagiej Marii Magdaleny na pustkowiu lub męczeństwa św. Sebastiana, malowanych przez modnych artystów dla wzbogacenia ich kolekcji sztuki.

⁵⁹ *La peinture napolitaine de Caravage a Giordano: Galeries nationales du Grand Palais*, Paris 24 mai – 29 aout 1983, Paris 1983, s. 208-209. Luis Finson (1580-1617) zapoznał się z twórczością Caravaggia w pierw w Rzymie, a około 1612 roku w Neapolu.

Niezbędna stała się zatem równowaga, zdrowy rozsądek i możliwość twórczego wykorzystania osiągnięć warsztatu artystycznego wcześniejszych pokoleń. Nie było możliwe całkowite usunięcie nagości ze sztuki religijnej. W szerszym kontekście zakaz ten byłby równoznaczny z odrzuceniem dziedzictwa antyku i renesansu, z którego tak szczerze czerpali zarówno świeccy, jak i kościelni myśliciele. Okroić trzeba byłoby także tradycję chrześcijańską, o której zachowanie i ważność tak zaciekle walczone podczas obrad soborowych w Trydencie.

ABSTRACT

The internal reform of the Catholic Church, which was smoothly changing the image of this institution at the turn of the 16th and 17th centuries, occasioned a significant transformation in the religious art of that period. Apart from purely legislative changes and reforms improving morals of congregations and their clergy, members of the Church hierarchy dynamically participated in a very ambitious project of renovation of religious art, whose use and moral sense were weakened by Protestant thinkers.

Particular objection raised by Protestant and Catholic reformers concerned the presence of excessive nudity in religious art. The Renaissance cult of the body quickly became a target of attacks of theologians, art theorists and sometimes artists too. This period was marked by an urgent necessity to perform artistic actions under close scrutiny of the Church. Religious art thus quickly evolved into an effective instrument in the struggle with the progression of Protestantism.

The moral influence of religious art that had eliminated the “shameless” nudity was supposed to be reinforced by close cooperation between artists with theologians. It was evident that some themes which used nudity as a very important, inseparable and most eloquent element were not possible to be excluded. The iconography of Saint Mary Magdalene or nudity of the tortured body of Saint Sebastian became problematic. Doubts were also raised by the manner in which Saint John the Baptist’s clothing or the nudity of the little Child Christ were presented. The way in which the body of the Man of Sorrow was presented was also controlled. Nothing was allowed to arouse any kind of improper thoughts.

Numerous works of art created before the Council of Trident also prompted criticism. The “Last Judgement” fresco by Michelangelo was furiously attacked and finally censored by means of painting over some fragments of the textile in order to cover the shocking naked body parts. Other works of art were modified in a similar way; some were destroyed, having been labelled as sacrilegious and kindling impure thoughts. Special treatises were written to define the manner in which the nudity of saints could be exposed. All these requirements beared on the late works of Titian, naturalistic paintings by Caravaggionists or aestheticizing pictures by the Carracci family.

It is well known that controlling art is utopian and harmful in the long run. Literal application of the obligation introduced by the Council of Trident, going as far as to describe punishments for dissenting artists, could cause impoverishment of the iconography. Some artists were well adapted to the rules that began to reign in art in the period of Counterreformation; for another group of artists this new situation became unbearable. Therefore, it was necessary to achieve balance and restore common sense and a possibility to draw on creative achievements of previous generations. Total removal of nudity from religious art was not possible. In the wi-

der context, disappearance of nudity would be tantamount to rejecting the heritage of antiquity and the Renaissance, which inspired secular and clergy thinkers alike. It would also be necessary to limit the Christian tradition, whose continuity and importance were the subject of discussions during the Council of Trident itself.

BIBLIOGRAFIA

1. Bergerhoff R., *Tycjan*, Warszawa 1979.
2. Blunt A., *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford 1962.
3. Brown L., *The Genius of Rome 1592-1623*, London 2001.
4. Camon-Nazar J., *Dominico Greco*, T. I, Mardid 1970.
5. Kalenicki M., *Muta Praedicatio. Studia z historii i recepcji malarstwa włoskiego doby po-trydenckiej*, Warszawa 1999.
6. Lomazzo G.P., *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura, diviso in sette libri*, Milano 1584.
7. Longhi R., *Sui margini caravaggeschi*, "Paragone", 21, 1951.
8. Longhi R., *Studi Caravaggeschi*, t. II, 1935-1969, Firenze 2000.
9. Mancini M., *El Greco Creta gli diede la Vita e i pennelli, Toledo una Patria migliore dove cominciare a ot tenere, con la morte, l'eternità*, [w:] *El Greco. Identità e trasformazione*, cura di J.A. Lopera, Milano 1999.
10. Milantoni G., Cagnacci G., *La scuola di Guido Reni*, cura di E. Negro, M. Pirondini, Modena 1992.
11. Molanus J., *De historia Sanctorum Imaginum et picturarum* (Lovanium 1570), oprac. F. Baespflug, O. Christin, B. Tassel, Paris 1996.
12. Ottonelli G.D., Berrettini P., *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro* (1652), cura di V. Casale, Treviso 1973.
13. Paleotti G., *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, [w:] *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e Controriforma*, t. II, ed. P. Barocchi, Bari 1961.
14. *La peinture napolitaine de Caravage a Giordano: Galeries nationales du Grand Palais*, Paris, 24 mai – 29 aout 1983, Paris 1983.
15. *Pinacoteca Comunale di Faenza*, cura di S. Casadei, C. Casado, Faenza – Ravenna 2007.
16. Pope-Hennessy J., *Italian high Renaissance and Baroque sculpture*, Catalogue volume, London 1963.
17. Scavizzi G., *Arte e architettura sacra. Cronache e documenti sulla cotroversia tra riformati e cattolici (1500-1600)*, Roma 1982.
18. Steinberg L., *The sexuality of Christ in Renaissance art and in modern oblivion*, New York 1983.
19. Strinati C., *1570-1575. La situazione della pittura a Roma*, [w:] *El Greco. Identità e trasformazione*, cura di J.A. Lopera, Milano 1999.
20. Ważbiński Z., *Il cardinale Francesco Maria del Monte 1549-1626. Mecenate di artisti, consigliere di Pontefici e di Sovrani*, t. II, Firenze 1994.
21. Ważbiński Z., *Amor vincit omnia Caravaggia w oczach współczesnych*, [w:] *Sztuka i erotyka. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki* (Łódź, listopad 1994), red. T. Hrankowska, Warszawa 1995.
22. Vaccaro M., *Il Parmigianino e la poesia del disegno*, [w:] *Parmigianiono. I disegni*, eds. S. Beguin, M. di Ciampaolo, M. Vaccaro, Torino – Londra 2000.
23. Vasari G., *Żywot Fra Bartolomea z klasztoru św. Marka, malarza florenckiego*, [w:] *Żywoty najślawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. IV, tłum. K. Estreicher, Warszawa – Kraków 1985.

24. Vasari G., *Żywot Jana Antoniego z Verzelli, zwanego Sodoma, malarza*, [w:] *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. VI, tłum. K. Estreicher, Warszawa – Kraków 1985.
25. Vasari G., *Żywot Daniela Ricciarellego zwanego Volterra, malarza i rzeźbiarza*, [w:] *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. VII, tłum. K. Estreicher, Warszawa – Kraków 1985.
26. de Vecchi P., *Michelangelo's Last Judgement*, [w:] *The Sistine Chapel. Michelangelo rediscovered*, ed. C. Pietrangeli, London 1986.